

bei Stumpf) vorzufinden war. Kein Fortschrittsgedanke klingt an, lediglich die Einbeziehung, die Verarbeitung wissenschaftlicher Erkenntnisse wird insgeheim vollzogen. Bei der Rezeption von Musiktheorie, die selbst eines gewissen rezeptiven Verhaltens nicht entbehrt, schöpft Debussy aus einer frühen Quelle der Vergleichenden Musikwissenschaft. Daß sich Arnold Schönberg auf ähnliche Weise mit Forschungsergebnissen der Disziplin auseinandergesetzt hätte, ist wenig wahrscheinlich, wenngleich nicht ausgeschlossen werden darf, daß ihm Carl Stumpfs Gedanken über 'Die Anfänge der Musik' bereits 1911 bekannt gewesen sind¹².

Anmerkungen

- 1 A. Schönberg, Harmonielehre, o.O., 1949, S. 24, Abs. 3, S. 25, Abs. 3, S. 467.
- 2 Ebd., S. 473-474.
- 3 G. Capellen, Ein neuer Exotischer Musikstil, Stuttgart, o.J., S. 51.
- 4 C. Stumpf, Tonpsychologie II, Leipzig 1890, S. 178.
- 5 C. Stumpf, Geschichte des Consonanzbegriffes, Erster Teil, München 1897, S. 70-72.
- 6 C. Stumpf, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst I, in: Beitr. zur Ak. u. Mw. H. 6, 1911, S. 110.
- 7 C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, in: Int. Wochenschrift f. Wiss. Kunst und Technik, III, Nr. 51, Berlin 1909.
- 8 C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 60.
- 9 W. Reich, Gespräche mit Komponisten, Zürich 1965, S. 207.
- 10 J. P. Reiche, Die theoret. Grundlagen javan. Gamelan-Musik und ihre Bedeutung für Claude Debussy, in: zfmth, III, 1972, S. 5-15.
- 11 A. J. Ellis, Tonometrical Observations on some existing Non-harmonic Scales, in: Proceedings of the Royal Society, London 1884, erweiterte Fassung in: Journal of the Society of Arts, London 1885, dt. in: Sb. f. vgl. Mw. I, München 1922, S. 5 ff.
- 12 Der von uns beleuchtete historische Ausschnitt endet mit dem Jahr 1911.

Kurt Reinhard

MOZARTS REZEPTION TÜRKISCHER MUSIK

Auf das türkische Kolorit, das sich in einigen Werken Mozarts, größtenteils durch die Thematik bedingt, findet¹, wird selbstverständlich in allen einschlägigen Schriften verwiesen. Die betreffenden Autoren erwähnen in diesem Zusammenhang die Türken-Mode der Zeit und die tatsächlich oder vermeintlich² von den Janitscharen-Kapellen übernommenen Instrumente. Daß nicht diese allein, d. h. Große Trommel und Becken sowie das fälschlicherweise dazugerechnete Triangel, das türkische Kolorit erzeugen, zumal sie in manchen Werken, so etwa in der Klaviersonate, gar nicht verwendet werden, liegt zwar auf der Hand, doch kommt man zumeist über allgemeine Charakterisierungen des "Türkischen" nicht hinaus. Da tauchen u. a. Bezeichnungen auf wie "exotisch"³ und "burlesk"⁴. Mozart selbst schreibt einmal von einer "komischen" Wirkung der türkischen Musik⁵, und Jahn meint, daß die türkische Musik die Weinlaune Osmins besonders gut wiedergeben könne⁶.

Ob und wo Mozart türkische Musik jemals gehört hat, vermögen die Biographen ebenfalls nicht zu sagen. Mehrere begnügen sich mit der Annahme, daß Mozart den vermeintlich türkischen Stil aus zweiter Hand, d. h. zumeist aus den seinerzeit beliebten Türken-Opern oder durch die zahlreich entstandenen Alla-turca-Stücke und -Märsche kennengelernt habe, wobei immer noch die Frage offenbleibt, wer von all diesen Komponisten denn einen unmittelbaren Kontakt mit türkischer Musik gehabt haben könnte. Daß dies nur Musik der Janitscharen-Kapellen gewesen sein kann, ist klar. Türkische Kunstmusik oder gar Volksmusik dürfte

kaum in Europa zu hören gewesen sein. Auf die Frage des Kontaktes geht nur Paul Nettel etwas näher ein, wenn er auf die Freundschaft Mozarts zu seinem Logenbruder Angelo Soliman hinweist⁷, doch muß er später einräumen, daß der Komponist durch diesen Soliman höchstens Melodien aus dessen ostafrikanischer Heimat kennengelernt haben könnte⁸.

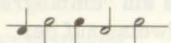
Auch Altar⁹ vermag die Frage nach Mozarts Kontakten mit türkischer Musik nicht zu klären. Er macht aber darauf aufmerksam, daß die guten Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und dem Österreich Maria Theresias das Interesse an der türkischen Kultur gefördert haben müssen und Mozart angeregt haben können, mehrere Stücke im türkischen Stil zu schreiben. Er weist auch darauf hin, daß jeder osmanische Gesandte ein "umfangreiches Janitscharenmusik Ensemble" in seinem Gefolge gehabt habe, "das fallweise auf der Reiseetappe oder am Ziel regelmäßig Darbietungen veranstaltete". Daß Mozart einmal eine solche Darbietung erlebt haben könnte, dafür gibt es eine Bemerkung in seinem Brief an den Vater vom 8. August 1781, die bisher merkwürdigerweise nicht sonderlich beachtet worden ist. In diesem Brief berichtet Mozart, daß er "eben mit dem Janitscharen-Chor fertig geworden" sei und anschließend mit Bekannten nach Mingendorf bei Laxenburg fahren wolle, "alwo das Lager ist". Sollte Mozart hier wirklich türkische Militärmusik gehört haben, so hätte sich dieser Eindruck nur noch in Teilen der "Entführung" niederschlagen können. Da aber alle anderen Werke mit türkischen Anklängen früher entstanden sind, muß es weiterhin ungewiß bleiben, ob Mozart nur indirekt beeinflusst wurde oder eigene Erfahrungen hatte. Letzteres erscheint durchaus möglich, wenn man bedenkt, daß in dem genannten Brief der Besuch in dem Lager gar nicht als etwas Besonderes erwähnt wird, weil Mozart vielleicht auf seinen Reisen schon öfters Janitscharen-Ensembles gehört hat, die es ja, wie zitiert, bei allen osmanischen Gesandtschaften gab. Allein in Wien hätte er schon seit 1762 viele Male Gelegenheit dazu gehabt.

Für einen unmittelbaren Gehörseindruck spricht aber vor allem, daß Mozart sich nicht mit einer "türkischen" Instrumentierung begnügt, sondern einige charakteristische Stilelemente bewußt verwendet. Auf dieses Faktum erstmals mit Nachdruck hingewiesen und es zu belegen versucht zu haben, ist das Verdienst von Haydar Sanal¹⁰. Später versuchte auch Karl Signell einiges zu dem Thema beizusteuern¹¹. Er schildert die Geschichte der Janitscharen-Kapelle und beschreibt die Instrumente sowie ihre Übernahme in die westliche Militärmusik. Bevor er sich über Einflüsse auf Beethoven und Bartók ausläßt, berührt er Einzelheiten der musikalischen Türkismen bei Mozart. Er sieht sie im Einfangen von "spirit and percussion force of mehter music" im Violinkonzert. In den anderen Werken sieht er die türkischen Stilelemente in der ständigen Wiederholung bestimmter Rhythmen, in polyrhythmischen Gebilden, in banalen "exotischen" Melodien, in phantastischen Flügen "orientalischer" Melodien, aber auch in entfernten Anklängen an die ausdrucksvollen Oboen-Weisen der 'mehter'. Alle diese Hinweise bleiben immer noch recht unverbindlich, während Sanal zahlreiche Übereinstimmungen sehen zu können glaubt, die Signell mit einigem Recht nicht überzeugend und historisch nur mangelhaft belegt findet.

Trotzdem ist es wie gesagt das Verdienst Sanals, als Erster nach konkreten Belegen für Mozarts Kenntnis der 'mehter'-Musik gesucht zu haben. Seine Folgerung, Mozart habe diese Musik zweifellos in der Wiener Türkischen Botschaft gehört, ist damit allerdings nicht erwiesen. Meines Erachtens geht Sanal bei der Suche nach Zitaten zu weit. Man sollte vielmehr lediglich nach allgemeinen Stilmerkmalen Ausschau halten, die als türkisch gelten dürfen und die nur mit aller Vorsicht aufgezeigt werden können, da Mozart sie in so hohem Maße in seinen eigenen Stil eingeschmolzen hat, daß sie sich nur schwer erkennen bzw. herauslösen lassen.

Sanal, den ich hier nicht zuletzt auch deshalb zitieren möchte, da sein in Türkisch geschriebenes Buch nicht jedermann zugänglich ist, betrachtet nur den Türkischen Marsch aus der A-dur-Klaversonate. Er glaubt, daß er nach dem Vorbild eines Reitermarsches oder '-peşrevs'¹² komponiert sei. Die charakteristische rhythmische Formel der Begleitung, die bereits in den ersten vier Takten erscheint und die aus vier mal vier Achtelschlä-

gen mit je einem Baßakzent im 1., 2. und 4. Takt sowie zwei Baßakzenten im 3. Takt besteht, soll aus dem Zusammenhören der sich überlagernden bzw. alternierenden Rhythmen der drei verschiedenen Membranophon-Gruppen, der großen Pauke 'kös', der großen Trommeln 'davul' und der kleinen Paukenpaare 'nakkare' entstanden sein. Bei solchen Rhythmen handelt es sich um gleichbleibende Varianten ('velvele') eines Schlagmusters ('usul'), in diesem Falle sehr wahrscheinlich das 'düyek', der in 'mehter'-Stücken dominiert. Allerdings finden sich hier auch dreigliedrige und asymmetrische 'usul', da die Janitscharen ja keineswegs nur Marschmusik spielten. 'Düyek' läßt sich als 8/4-Takt veranschaulichen



, dessen 'velvele' Viertel und Achtel verwenden. Welche Varianten bei den 'mehter' im 18. Jahrhundert verwendet worden sind, ist nicht überliefert. Es ist also durchaus denkbar, daß 'düyek' auch einmal so aufgelöst worden ist, wie es den genannten charakteristischen vier Zweivierteltakten bei Mozart entspricht, die in den insgesamt 24 Viertaktphrasen des Türkischen Marsches (ohne Coda) immerhin siebenmal notengetreu und zweimal mit Vertauschung der Takte zwei und drei, also insgesamt neunmal begegnen. Man muß also nicht nach einer so komplizierten Ableitung suchen, wie Sanal es tut. Die Akzenthäufung zu Beginn der zweiten Hälfte eines 'usul', im vorliegenden Falle durch Hauptschläge auf dem fünften und sechsten Viertel, ist eine in mehreren Schlagmustern begegnende Stileigenart.

Die zahlreichen Vergleichsbeispiele, die Sanal für drei Themen des Alla-turca-Satzes bietet¹³, können kaum als unmittelbare Vorbilder angesehen werden. Sie alle zeigen Übereinstimmungen lediglich in Teilmotiven oder allgemeinen Bewegungszügen, doch bestätigt gerade das, daß Mozart seinen Marsch mehr im Geiste türkischer Musik und zugleich mit seinen eigenen Ausdrucksmitteln geschaffen, also auf einer höheren Ebene "exotistisch" gewirkt hat als einer, der fremde Melodien wörtlich übernimmt und harmonisiert.

Alle Einzelzüge, die als türkisch inspiriert gelten können, wirken aber nie fremd, da sie wirklich eingeschmolzen sind, und nur die Summierung vieler solcher Elemente im gleichen Stück läßt die Tendenz des Komponisten erkennen, "Exotisches" darstellen zu wollen. Was am meisten aber die Bindung an abendländischen Musikgeist zum Ausdruck bringt, sind die harmonische Gestaltung und die tonartliche Komponente. Do- und La-Modus, also Dur- und Moll-Skalen, gibt es zwar auch in der türkischen Musik, sie sind dort aber nicht im funktionsharmonischen Sinne, sondern rein modal konzipiert. Gerade diese latent-klangliche Gestalt des Melodischen und die Akkordik machen alle Alla-turca-Stücke auch bei Mozart schließlich zu einem fast ausschließlich "europäischen Gegenstand".

Dennoch läßt sich, wenn wir noch bei dem Schlußsatz der Klaviersonate bleiben, nicht leugnen, daß Mozart oft über längere Strecken die Harmonie bzw. klangliche Funktion beibehält. So verweilt er beispielsweise bei dem Hauptthema über vier Takte im a-moll-Akkord, und im übrigen beschränkt er sich auch in modulierenden Teilen bis auf die Kadenzten meist auf die Tonika- und Dominant-Harmonien. Diese Bescheidung führt im Verein mit der vorwiegenden Fixierung der Begleitung auf durchgehende Achtelbewegung zu häufigen Tonwiederholungen. Dieser angedeutete Bordun-Effekt ist der türkischen Musik ebenfalls nicht fremd.

Nun, ich will den "Türkischen Marsch" nicht weiter analysieren, wohl aber die schon genannten und weitere Gestaltelemente stichwortartig benennen, die zugleich als türkisches Musikvokabularium angesehen werden können:

- 1) Durchgehende Geradtaktigkeit;
- 2) Perkussionsartige Akzentuierung der schweren Taktzeiten sowohl in der Begleitung wie in der Melodie. Zu letzterem vergleiche man die nicht durch Motivik belastete, sondern sich auf durch Ansprung hervorgehobene Einzeltöne beschränkenden Anfänge der Takte eins und zwei;
- 3) Bevorzugung des forte-Lautstärkegrades, insbesondere bei Kontrastierung mit nicht unmittelbar als alla-turca gedachten piano-Partien;

- 4) Ausbildung einfacher stereotyper Begleitrhythmen;
- 5) Geringe und einfache Harmoniebewegung;
- 6) Bordunwirkungen, u. a. durch Tonwiederholungen. Ähnliche Stellen, z. T. mit sog. Murky-Bässen, begegnen auch im ersten Satz der Sonate, und zwar in den letzten vier bzw. zwei Takten der beiden Teile mehrerer Variationen. Hier sollte vermutlich auch der "Janitscharenzug" betätigt werden, mit dem man um 1780 in Wien Flügel ausstattete und durch den Schläge auf eine Große Trommel und ein Beckenpaar ausgelöst wurden;
- 7) Zurückdrängung einer dominierenden Harmonik durch eintonige Begleitung mit Tonwiederholung und durch Oktavverstärkung der Melodie, z. B. im Dur-Seitensatz des Marches;
- 8) Häufige Verzierungen im Sinne typisch orientalischer Tonumschreibungen bzw. -verdeutlichungen. So werden zu Beginn des Satzes durch die Sechzehntelfiguren die Töne a', c'', e'' und a'' und durch die Achtelfiguren der Takte fünf bis sieben der Ton a'' umrankt;
- 9) Hervorhebung der Terz als Gerüstton. Auf diese Eigenart der türkischen Musik hat erstmalig Gültekin Oransay¹⁴ hingewiesen. Wir finden solche Terzen wiederum bereits zu Beginn des Satzes: vom umspielten a' zum c'', dann ebenso vom c'' zum e''. Auch der zweite Teil des Hauptsatzes betont die ausgefüllten Terzen e''-g'' und c''-e'', und im Dur-Seitensatz ist es der Gang vom a'' zum cis''' und später die Abfolge der umspielten Töne cis'''-a''-fis'' bzw. deren Umkehrung;
- 10) Dominierend schritthafte Melodiebewegung;
- 11) Daraus resultierende Häufung von Skalenausschnitten, die Quinträume (zweiter Teil des Hauptsatzes und Anfang des Dur-Seitensatzes) oder gar ganze Oktaven (dritter Teil des Dur-Satzes) füllen;
- 12) Kurze Motive;
- 13) Häufig unmittelbare wörtliche Motivwiederholungen;
- 14) Sequenzartige Motivwiederholungen, ja sogar dreigliedrige Sequenzketten, wie gleich zu Anfang des Satzes. Die häufige Verwendung von Sequenzen ist eine besondere Eigenart der türkischen Kunstmusik.

In ähnlicher Weise lassen sich auch in den anderen alla-turca-Kompositionen Mozarts solche Häufungen von Gestaltelementen feststellen, die der europäischen Musik zwar nicht fremd, die im Prinzip, in der Idee aber auch der türkischen Musik eigen sind. Daß die daraus resultierende Wirkung des Exotischen in einigen Partien durch die massierte Anwendung der damals als typisch türkisch betrachteten Schlaginstrumente noch gesteigert wurde bzw. erst recht ins Bewußtsein trat, versteht sich am Rande. Wollen wir aber zunächst noch einen Blick auf das Violinkonzert werfen, das ohne dieses Schlagwerk instrumentiert ist.

Der hier als türkisch inspiriert angesehene Abschnitt bildet das Mittelstück des Schlußsatzes. Dieser steht im 3/4-Takt, der Einschub aber ist charakteristischerweise wieder geradtaktig. Auf den akzentuierten Tutti-Beginn, durch den der Grundton, d. h. sogar der a-moll-Akkord, umschreibend verfestigt wird, folgen ganze Sequenzketten der Solovioline, die im aufsteigenden Bewegungszug wiederum die Terz betonen. Nachdem das Ganze wiederholt worden ist, bietet das Soloinstrument zweimal eine Umschreibung des e'', um dann in eine dreigliedrige Sequenzkette überzugehen. Den Tutti-Mittelteil beherrscht ein durch Tonwiederholung hervorgerufener Bordun, dem dann abermals Sequenzketten des Solisten folgen. Beachtet man dazu noch die oft hämmernde, rein divisive Begleitrhythmik, so lassen sich in diesem Satzteil ebenfalls viele türkische Exotismen konstatieren.

Die meisten der bisher erwähnten Gestaltsmerkmale lassen sich ohne Schwierigkeit auch in Mozarts bedeutendstem und spätestem Werk mit einem türkischen Sujet, in der 'Entführung aus dem Serail', nachweisen. Wenn der Komponist in seinem Brief an den Vater vom 26. September 1781 meint, in den vierzehn Haupttakten der Ouvertüre falle nach dem Piano-teil (von acht Takten) mit einem "forte allzeit die türkische Musick" ein, so meint er selbstverständlich nur das Schlagwerk aus Pauken, großer Trommel, Becken und Triangel. Daß

aber in vielen weiteren Teilen auch andere türkische Stilelemente selbstverständlich in europäisch klanglichem Gewande gehäuft aufscheinen, ist ebenso unverkennbar. Da ist einmal die gleichförmige Achtelbewegung, sind die Tonwiederholungen der Melodie und der in zwölf von vierzehn Takten durchgehaltene Bordun, der sich harmonisch als Tonika repräsentiert. Über längere Strecken verlaufende Bordune sind auch später ebenso wenig zu übersehen wie die Kurzmotivik, die Motivwiederholungen bzw. Sequenzketten, die bis zu über eine None sich erstreckenden Läufe einschließlich ihrer sequenzartigen Wiederholungen, die Tonumrankungen in gleichförmiger Achtel- oder Viertelbewegung und manches andere mehr. Selbst in dem Andante-Mittelteil, der kaum noch türkisch wirkt und im Gegensatz zu dem selbstverständlich geradtaktigen Hauptteil im 3/8-Takt steht, finden sich Sechzehntelbordune, Sequenzierungen und stärkere Ornamentierungen bzw. Tonumspielungen.

Es wäre müßig, nun noch die anderen musikalisch-türkischen Teile des Singspiels einzeln durchzugehen, da man nur immer wieder die gleichen oder ähnliche Beobachtungen machen würde. Fast überall fallen vor allem die Geradtaktigkeit sowie die gleichförmig hämmern-den Begleitrhythmen auf, die oft als Murky-Bässe zahlreiche Tonwiederholungen bzw. Bordunabschnitte aufweisen. Daß nur in den beiden Janitscharenchören das volle "türkische" Schlagwerk eingesetzt wird¹⁵, ist naheliegend. Beide Nummern stehen übrigens charakteristischerweise genau so wie der "Türkische Marsch" der Klaviersonate im zur Kleinteiligkeit neigenden 2/4-Takt. Interessant ist außerdem, wie Mozart von der gleichförmigen, von anderen Instrumenten ausgeführten Rhythmisierung abweicht und die Pauken, die Becken sowie mittels Doppelschlägen auf der Großen Trommel hier und da von ferne an den 'düyek' erinnernde, wenn auch bescheidene rhythmische Figuren aus drei aufeinanderfolgenden Vierteln und einer Viertelpause schlagen läßt. Verwandt damit ist die stereotyp divisive Schlagfloskel aus viermal je einem Achtel mit zwei Sechzehnteln, die in der Arie des Soliman "Der stolze Löw" aus der 'Zaide' verwendet wird und die an die türkische Praxis des Spiels auf der Großen Trommel 'davul' erinnert, bei der man rechts die Hauptschläge und links mit einem Stöckchen die Unterteilungsrhythmen ausführt.

Obwohl Mozart für die Janitscharenchöre sehr wahrscheinlich auf walachische Volksweisen zurückgegriffen hat, die so gar nicht türkisch klingen, hat er doch mittels der im Orchesterpart angebrachten Stilmittel durchaus türkisches Kolorit getroffen. Daß er Melodien aus der Walachei, die zu seiner Zeit ja zum Osmanischen Reich gehörte, für türkisch hielt, ist verzeihlich, hat er doch sonst kaum türkische Melodien hören können, außer eben möglicherweise bei den Janitscharen, was aber ungeklärt ist und sich kaum noch wird eruieren lassen. Ob er seine Kenntnis der türkischen Musik also unmittelbar oder aus zweiter Hand gewonnen hat, muß dahin gestellt bleiben. Viel wichtiger ist es zu sehen, wie erstaunlich sicher er typische Stilmerkmale der 'mehter'-Musik auszuwählen und als Charakterisierungselemente mit seiner Kompositionsweise zu verschmelzen verstand¹⁶.

Anmerkungen

- 1 Es handelt sich um folgende Kompositionen: Ballett-Einlage in "La gelosia del Seraglio", Mailand 1772, K. V. 135a; Allegro-Teil (a-moll) des Schlußsatzes (Rondeau, Tempo di Menuetto) des Violinkonzertes Nr. 5 in A-dur, Salzburg 1775, K. V. 219. Dieses Konzert wird gelegentlich auch als "Türkisches Konzert" bezeichnet. Der a-moll-Teil verwendet das Thema aus dem Ballett; Klaviersonate A-dur, auch "Die Türkische" genannt, Paris 1778, K. V. 331. Darin ist das Finale "Alla Turca" besonders charakteristisch; "Zaide", Salzburg 1779/80, K. V. 344; "Die Entführung aus dem Serail", Wien 1782, K. V. 384. Möglicherweise müßte an erster Stelle dieser Aufzählung der offenbar verlorengegangene "Türkische Zapfenstreich" stehen, den Mozart später für das Sautduett in der "Entführung" verwendet hat, wie aus seinem Brief vom 26. 9. 1781 an den Vater hervorgeht, auf den schon Otto Jahn (W. A. Mozart, ²1867, Band 1, S. 678 f., Anm. 59) hinweist.

- 2 So ist beispielsweise das Triangel kein türkisches Instrument. Es ist bereits im 15. Jahrhundert in Europa nachweisbar.
- 3 U. a. bei B. Paumgartner, Mozart, Zürich 1945, S. 370/71.
- 4 F. Blume, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 9, Sp. 760.
- 5 Im Brief vom 26. 9. 1781: "Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist".
- 6 Jahn, a. a. O., I, S. 766, Anm. 60: "Die türkische Musik im Verein mit Trompeten (ohne Pauken) ist auch hier wieder aufs trefflichste angewandt um die aufgeregte Weinlaune Osmins zu charakterisieren".
- 7 P. Nettl, The Book of Musical Documents, New York 1948.
- 8 Ders., Angelo Soliman, der Logenbruder Mozarts, in: Mozart-Jahrbuch 1962/63, Salzburg 1964, S. 69-74.
- 9 C. M. Altar, Wolfgang Amadeus Mozart im Lichte osmanisch-österreichischer Beziehungen, in: Revue Belge de Musicologie X, 1956, S. 138-148.
- 10 H. Sanal, Mehter Musikisi, Istanbul 1964. mehter ist die türkische Bezeichnung der Janitscharen-Musik bzw. -Kapelle.
- 11 K. Signell, Mozart and the Mehter, in: The Consort (Annual Journal of the Dolmetsch Foundation), Nr. 24, London 1967, S. 310-322.
- 12 'Peşrev' heißt die wichtigste, meist aus vier Sätzen und eingeschobenen Refrains bestehende Instrumentalform der türkischen klassischen Musik.
- 13 Zu dem Hauptthema (T. 1-8, 17-24, 65-72 und 81-88) bringt Sanal zwei Vergleichsspiele, zu dem Dur-Thema (T. 25-32, 57-64 und 89-96) sogar sechs und zu dem Mittelstück des Hauptteils (T. 9-16 und 73-80) auch noch vier Zitate aus dem türkischen Repertoire.
- 14 G. Oransay, Die melodische Linie und der Begriff Makam in der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, Ankara 1966.
- 15 Im Duett (Nr. 14) Pedrillo-Osmin "Vivat Bachus" fehlen die Pauken, und in den beiden Arien des Osmin (Nr. 3 und 19) fehlt das gesamte Schlagwerk, so daß Mozart hier allein mit stilistischen Mitteln das notwendige Kolorit schaffen muß.
- 16 Um den Hörern einen Klangeindruck zu vermitteln, führte der Referent zum Schluß als Aufnahme der in Istanbul wiederbelebten 'mehter'-Kapelle das 'Elçi Peşrev' ('elçi heißt Botschafter) im Makam 'irak' und im 'usul düyek' vor (Pathé-Lemi XPTX 607, "Tarihi Mehter Marşları", Seite 1, Cut 3) vor, das Kantemiroğlu (1673-1723) aufgezeichnet hat und Sanal auf Seite 234 seines Buches (s. Anm. 10) wiedergibt. Da das Stück möglicherweise bei den osmanischen Botschaften häufig gespielt worden ist, wäre es durchaus möglich, daß Mozart wenn überhaupt auch diesen Marsch gehört hat. Unmittelbare Ähnlichkeiten mit einer der türkischen Kompositionen Mozarts sind darin zwar nicht enthalten, viele der im Verlaufe der Ausführungen genannten Stilmerkmale lassen sich aber unschwer erkennen.

Jochem Wolff

SOZIALGESCHICHTLICHE PROBLEME DER BEETHOVEN-REZEPTION

I

Der folgende Beitrag trägt den Charakter thesenhafter Verkürzung und resultiert in dieser Form teilweise aus einer noch nicht veröffentlichten Dissertation (mit dem Titel 'Inhalt und Struktur der Beethoven-Rezeption'). Dort wird, unter vornehmlich sozialgeschichtlichem Aspekt, die Entwicklung des Beethoven-Bildes während der vergangenen 150 Jahre entfaltet und somit eine Problematik berührt, die den gegenwärtig auch in der Musikwissenschaft diskutierten Rezeptionsbegriff einbezieht. Aus einigen zu dieser Fragestellung bislang erschie-